

Avant-propos

Les formats sont peut-être les premiers problèmes des écoles supérieures d'art. En effet, au quotidien, une école d'art ne cesse de négocier avec cette réalité que sont les formats : une école c'est d'abord un lieu de formation, où des créateurs inventent des positions qu'ils sauront bientôt tenir dans l'espace politique et social – lieu de formation donc, mais qui doit dans le même temps mettre à distance le formatage (ce que dans les écoles d'art, depuis la Modernité, on appelle l'académisme) pour faire place à la réalité de la création, et donner une chance à l'invention de ce qui n'est pas déjà là. Il faut pour cela constamment qu'elle règle ses cadres pédagogiques de manière à éviter de maltraiter les formes fragiles qui tentent de naître – c'est-à-dire éviter de formater, de mater la forme comme on étouffe une révolte ou gomme une différence.

Dans une école d'art, les formats de la formation sont donc constamment à la fois des chances et des dangers – pour reprendre un couple identifié par Derrida. Et toute l'inventivité d'une école d'art consiste à prendre au sérieux la question « comment répondre au danger sans annuler la chance ? »¹ Jacques Derrida d'ajouter : « comme on est pris dans des impératifs contradictoires, la bonne réponse ne peut avoir une forme générale, figée et statique. » Entre le danger et la chance, il faut donc « inventer une stratégie singulière ». Une recherche spécifique qui s'attaque aux formats de l'art et qui élabore des questions inédites sur le sujet : *In Octavo* est assurément un résultat d'une telle « stratégie singulière ». Il est issu d'un travail de trois années, temps pendant lequel ont aussi été utilisées les formes séminaires, journées d'études, expositions, etc. au sein du LAAC, « Laboratoire Acte Archive Concept », dont l'activité de recherche portée par un groupe de théoriciens,

1. Jacques Derrida, *Sur parole*, Instantanés philosophiques, Paris, Editions de l'aube, 2005, p. 44-45.

d'artistes et d'étudiants a été soutenue par le Ministère de la Culture entre 2009 et 2011. Ce livre prolonge donc l'activité d'un « Laboratoire », le LAAC, qui lui-même prolongeait le travail entrepris par le LAC (« Laboratoire Archive Concept » 2006-2008) dont la réflexion sur l'expérimentation, autre notion centrale pour une école d'art, a donné lieu à la publication de *In Actu. De l'expérimental dans l'art*².

Depuis plusieurs années donc, d'un problème à l'autre, l'ESAAA réfléchit à la fois l'art en général et sa propre activité en particulier. L'ensemble de ce travail (coordonné par son Unité de Recherche) permet de mettre en place une réflexivité au service du collectif qu'est l'école, mais il permet aussi de produire des outils de redistribution, dont le présent ouvrage est un exemple accompli. Ici est mis en partage la question des formats – ce qui sert à faire circuler l'intelligence, la sensibilité, les potentiels de création et de pensée.

Stéphane Sauzedde
directeur de l'ESAAA

Nous tenons à remercier, outre les contributeurs d'*In Octavo* pour leur engagement et leur patience, celles et ceux qui ont participé au déploiement de la recherche dont cet ouvrage est le résultat, à travers leur participation aux différents événements organisés dans ce cadre : François Aubart, Pierre Bal-Blanc, Jérémie Dauliac, Jérôme Glicenstein, Didier Herbert-Guillon, Jacinto Lageira, François Lemire, Mélanie Perrier, Alexandre Roccoli, Richard Schechner, Didier Talagrand, Sarah Troche, Samuel Tronçon, Sarah Trouche, Dork Zabunyan, Amandine Zaïdi. Nos remerciements s'adressent aussi à celles et ceux qui, par leur confiance et leur partenariat, nous ont fourni soutien technique, logistique ou institutionnel : Robert Cantarela, Jean-Louis Conan Constance de Corbières, Yan Duyvendak, Yolande Padilla, Jean-Marc et Claudine Salomon, Bonlieu Scène nationale, les enseignants et l'ensemble des équipes de l'ESAAA, Marie-Noëlle Provent, le Musée-Château - Annecy, Jeune Création, le Centquatre, Colette Barbier et la Fondation d'entreprise Ricard.

2. Elie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan (ed.), *In actu, de l'expérimental dans l'art*, Annecy-Dijon, ESAAA Éditions/Les presses du réel, 2009.

Sommaire

Introduction

Voulez-vous enregistrer les modifications? 13

I. Echelles et représentations

Présentation 21

Elie During
Le monde doit être maqueté 23

Fenêtre

Julien Prévieux, « Atelier de dessin
– Brigade Anti-Criminalité du
14^e arrondissement de Paris » 43

Olivier Quintyn
Poétique(s) et pragmatique(s) du format :
éléments d'enquête 49

Cahier 1

« Echelle zéro » 67

II. Formats d'exposition

Présentation 73

Christophe Kihm
Notes pour une théorie de l'exposition 75

Dialogue entre Eric Mangion
et David Zerbib
**Exposer la performance, ou comment
transformer l'art vivant** 91

Céraldine Courbe
**Dématérialisation et performativité:
l'influence féministe** 105

Bastien Gallet
**Les noces différées de la forme et du
format: du blues au disco ou du 78 tours
au 12-Inch Single** 125

Cahier 2
« Introduction » 137

III. Cadres esthétiques

Présentation 147

Richard Shusterman
**Pourquoi dramatiser ?
L'art et son cadre** 149

Fenêtre
Jérôme Game, « Perf' à venir » 167

Barbara Formis
Le piratage du sensible 173

Alexandre Costanzo
La grammaire de l'émancipation 184

Cahier 3
André Fortino, « Hôtel Dieu » 195

IV. Conditions logiques

Présentation 203

Jean-Yves Girard
Aspects logiques du format 205

Christophe Bruno
Réseaux, art et logique 219

Fenêtre
Anna Longo, « Format du chaos.
À propos des attracteurs étranges » 237

Cahier 4
« Format x » 241

V. Paramétrage des instruments

Présentation 251

Olivier Schefer
**Qu'appelle-t-on penser (avec un
ordinateur) ?** 253

David-Olivier Lartigaud
**Le format veut être libre.
De l'in[format]ique** 259

Fenêtre
Christophe Leclerc, « Experiments
in Organization: aiguilles à tricoter,
ingénieurs, artistes et cartes
perforées » 271

Boyan Manchev
**La vie des formats. Notes de recherche
sur / dans un format expérimental** 277

Cahier 5
« Trans[format]ions » 289

VI. Entre norme technique et forme critique

Présentation 299

Patricia Falguières
L'empire des normes 301

Fenêtre
Franck Leibovici, « suivre les conflits
de basse intensité en .jpg, .doc, .mov,
.zip. » 311

Laurent Jeanpierre
Le format comme convention 327

David Zerbib
L'ère du format 339

Les auteurs & artistes 365

David Zerbib
Introduction
Voulez-vous enregistrer les
modifications ?

La question, illuminée par l'écran de l'ordinateur, nous met à l'heure d'un choix alarmant : voulez-vous formater le disque ? L'anéantissement de tout le contenu de la mémoire du disque dur externe est imminent. Devons-nous définitivement renoncer à toute l'information amassée avant le « bug », et à laquelle l'accès nous est désormais refusé ? Avons-nous examiné toutes les solutions pour récupérer notre précieux bien immatériel, captif d'une galette irisée enfermée dans la petite boîte noire ? Que nous restera-t-il, en effet, une fois résignés à reformater le disque, quand toutes les informations et leurs formes auront disparu ? Un format. Prêt de nouveau à enregistrer, classer, organiser, connecter, traduire, activer... Une structure opératoire vide. Une sorte de *tabula rasa operatoria*.

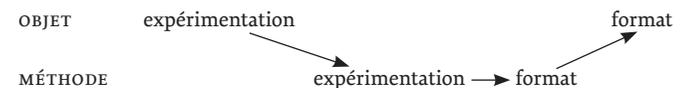
Il est des expériences qui incitent à observer avec une attention particulière les conditions pratiques, les cadres, les supports, les dimensions, les durées, les normes techniques, les paramètres des méthodes et des moyens de notre regard ou de notre action, et que l'on relègue le plus souvent au rang d'outils d'intérêt purement instrumental. Ainsi de la situation dont le présent ouvrage est issu et qui, à l'image du drame ordinaire décrit en amorce de ce texte, éclaire un certain plan de détermination *infraformel*. Il s'agit d'une rencontre entre des artistes et des théoriciens appelés à collaborer dans le cadre d'une recherche commune. Acteurs de cette recherche, comment pouvions-nous sortir du jeu éprouvé de l'interprétation théorique des formes ou de l'illustration artistique des concepts ? Inévitable question qui se pose à toutes celles et ceux qui se trouvent engagés à faire de la recherche non pas seulement *sur* l'art mais *en* art, où donc en toute rigueur l'art constitue moins un objet qu'une condition. Mais si l'art n'est plus l'objet, alors quel est-il ? A quelle foi

en un thème partagé des pratiques pourtant plurielles et singulières devraient-elles se convertir ? Devions-nous par exemple nous réunir en vertu de points thématiques communs prédéterminés, à la façon par exemple du groupe EAT (*Experiment in Art and Technology*) qui, dans les années soixante, avait envisagé un système de cartes perforées susceptibles de sélectionner des artistes et des ingénieurs partageant thèmes de travail et donc « perforations » communes ? A force de discours de la méthode, où ne cessait de se poser la question des espaces, des temps, rythmes, lumières, projecteurs, chaises, murs, gestes, scènes, paradigmes, modèles... susceptibles de construire une plateforme de travail qui ne refermerait pas trop vite le jeu en dessinant d'emblée la forme de savoir que le processus de recherche aurait eu à mettre à jour ; à force d'examen des conditions épistémologiques et méthodologiques d'une démarche spécifique propre à inventer le cadre même du questionnement, nous en sommes donc venus en un sens à « effacer les données ».

Forts de l'étape antérieure d'une investigation portant sur la question de l'expérimentation³, nous avons en effet adopté un programme radical inspiré de la théorie de l'expérimentation d'Allan Kaprow. L'inventeur du happening expliquait au milieu des années soixante que la « véritable expérimentation » consiste en art à suspendre pour un temps l'identification de la pratique et de ses produits. L'expérimentateur, qui choisit de s'avancer résolument en territoire inconnu, ne doit plus concevoir ce qu'il fait comme appartenant à l'art ou à son histoire. Cette propriété ne devrait se proposer à lui que plus tard, comme une hypothèse importante qu'il lui appartiendra ultérieurement d'examiner. Telle est la condition nécessaire pour que puisse s'intensifier l'attention à tout le reste, à savoir ce que Kaprow désigne le plus souvent du nom de « vie ». « Cet espace inhabité est le lieu même de l'expérimentation », écrit-il à propos de l'activité expérimentale située entre art et non-art, « et plus longtemps les artistes peuvent à son propos maintenir

3. Le présent ouvrage constitue les actes d'une recherche qui s'est inscrite dans le prolongement d'un programme qui donna lieu à la publication de *In actu. De l'expérimental dans l'art* (sous la direction d'Elie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan), ESAAA Éditions/Presses du réel, 2009.

en suspens le jugement du monde de l'art, entre acceptation comme Art et rejet comme quelque chose d'inassimilable, plus ils peuvent croire en la validité de ce qu'ils font. Car ils jouent contre le fait que ce soit, trop tôt, de l'art »⁴. Dans son activité et devant ce qui en procède, l'artiste œuvre donc à retarder la reconnaissance artistique de son activité. Celle-ci doit advenir, mais le temps qui précède cet avènement constitue la mesure de sa valeur et de son événement. Cette condition expérimentale, sorte d'inactualité qui fait sortir un temps l'art de sa propre histoire, qui met l'art en retard de lui-même et la pratique de l'artiste en avance sur son œuvre, ne proposait-elle pas, moyennant une traduction dans les termes de notre situation, un modèle méthodologique propre à configurer une « véritable » recherche en art, qui impliquerait en premier lieu de suspendre provisoirement toute identification de l'objet de la recherche ? Non plus seulement sa nature, artistique ou autre, mais jusqu'à son existence même, sa possibilité d'être donné préalablement ? Après de nombreux moments de travail que l'on pourrait dire « sans objet » mais non moins décisifs, l'évidence est apparue, tandis que tentait de se définir les méthodes *ad hoc* du travail collaboratif : nous étions à la recherche d'un format, et tout l'objet de notre démarche, au fond, se tenait là. Ce faisant, nous réussissions à substituer à l'emprise de la confrontation habituelle théorie / pratique un intérêt pour une dynamique plus fructueuse, celle de la relation objet / méthode (cf. schéma ci-dessous).



Ainsi, à partir d'une recherche sur l'expérimentation (objet) nous engageons une démarche expérimentale (méthode) qui nous conduisait à tester différents formats de travail (méthode), avant de faire émerger finalement la question du format en tant que tel (objet). L'objet de la recherche devenait donc l'objet

4. Allan Kaprow, « Experimental art », *Essays on the blurring of art and life*, textes réunis par Jeff Kelley, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2003, p. 79 (nous traduisons).

qui la travaillait avant même qu'elle ne le travaille, le problème qui l'animait mais qui n'était identifiable que sur fond de table rase expérimentale. Que restait-il une fois les données effacées, c'est-à-dire une fois les formes, les idées, les objets attendus et habituels mis entre parenthèses sinon supprimés provisoirement, selon une forme d'*epochè* expérimentale ? Un format à paramétrer. Mais avant même d'en transformer ou d'en inventer un, étions-nous certains de savoir ce qu'est un « format » ? La notion ne nommait-elle pas, au-delà du contexte qui l'avait fait apparaître sur l'écran de notre recherche, un problème qui travaillait la situation contemporaine de toute question de l'art ? Et plus largement encore, un point de coïncidence entre des enjeux émanant de champs de pratiques et de savoir multiples partageant tous, selon des angles divers, la question de nouveaux plans opératoires de la réalité sociale, technique, scientifique et culturelle, dont les concepts de « forme » ou de « structure » ne rendaient plus bien compte ? Cherchant, avec Thierry Mouillé, coordinateur artistique du projet, à rendre les questionnements de l'artiste et du philosophe contemporains l'un de l'autre, nous mettions alors à jour ce que nous étions en droit de considérer comme un paramètre fondamental de la *contemporanéité*, contribuant ainsi à répondre au défi de la définition même de l'art de notre temps et des nouvelles prises qu'il offre aux saisies et constructions de la pensée.

Que ces enjeux jaillissent d'une question généralement subsidiaire et accessoire n'est pas le moindre de ses intérêts. La notion de format renvoie en effet à un plan mal identifié, parce que trop relégué ou au contraire trop exposé dans l'évidence d'une variable technique ou d'une mesure quantitative. Il semble pourtant légitime de le considérer comme un opérateur clé des pratiques matérielles et symboliques. Nous proposons de l'entendre ici comme construction médiatrice qui norme des modes d'inscription, de codage, de traduction, d'implémentation, d'exposition, de filtrage et d'usage de formes et d'informations. Le terme fait signe vers les questions d'échelle, de durée et de dimension propres aux arts, vers les questions de langage et de mémoire informatique, en passant par les systèmes de normes industrielles et les standards

physiques de l'imprimerie. C'est à partir de ce dernier domaine que le terme s'est répandu. *In octavo*, format du présent livre et titre hommage à l'un des plis majeurs de l'histoire de l'imprimerie, désigne ainsi ce format qui se développe dès la fin du xv^e siècle, où huit feuillets (et seize pages) sont obtenus par un triple pliage de la feuille imprimée.

L'hypothèse à l'origine d'*In octavo* implique cependant un enjeu du format débordant la signification technique étroite du terme, comme pour y ajouter un nouveau pli conceptuel. Un format intervient dès que s'organise ou se prépare un cadre ou un support : une feuille, une mémoire, une archive, un plan matériel de l'œuvre comme le cadre d'un tableau ou d'une scène théâtrale par exemple, mais il concerne aussi les conventions qui règlent pour un temps le jeu social dans un contexte donné, ou encore le cadre perceptif et cognitif qui vient orienter l'expérience subjective. L'effet principal du format, compris en ce sens large, est de rendre possible des compatibilités, mais aussi de provoquer ou de garantir des incompatibilités. Compatibilités cognitives (entre modes de connaissances ou modes de lectures), compatibilités techniques (entre machines de lecture ou de médiation, instruments), compatibilités pratiques et physiques (pouvoir utiliser et manipuler, en fonction de certaines capacités plus ou moins identifiées) et compatibilités politiques (en fonction là encore de certaines capacités, plus ou moins reconnues).

C'est dans les termes d'une telle hypothèse que nous organisons en juin 2010 à Paris, au Centquatre, l'événement « Format x ». Les textes qui suivent en sont en partie issus et conservent pour beaucoup la marque du moment expérimental ou exploratoire de leur élaboration. Plusieurs contributions, saisies en leur état réactif d'amorce ou de notes, témoignent de ce moment séminal autant que singulier, au même titre que les cahiers photographiques qui documentent les étapes de la recherche. D'autres textes ont été adjoints après coup – dont certains présentent néanmoins la même dimension d'interpellation – afin de livrer (à travers par exemple l'ouverture de «fenêtres» à l'intérieur de chaque chapitre) un éclairage spécifique qui complétait un panorama demeurant, cela va sans dire, insuffisamment large pour épuiser la question

lancée. L'envie était grande d'approfondir les positions prises au moment de l'événement, ou d'étendre le périmètre de l'invitation à un cercle plus vaste encore d'auteurs et de disciplines, en particulier en direction de l'histoire de l'art, de l'histoire des techniques et des sciences, suivant une intuition qui se muait toujours plus en une hypothèse étayée, relative au statut clé et transversal de la question du format.

Mais le projet n'était pas de porter *In Octavo* à des dimensions livresques encyclopédiques. L'ouvrage a plutôt pour ambition d'ouvrir le champ contemporain d'une question nouvelle, et entend la traiter en respectant en quelque façon le format de son invention et de sa formulation première, en situation et en acte, là encore. Articulé au volume *In actu*, il se pense à son tour comme étape vers une recherche à venir, et sa capacité à nourrir de nouveaux processus d'expérimentation et de réflexion prime, à nos yeux, sur toute ambition d'exhaustivité thématique. Au présent de sa lecture, il voudrait déjà donner à voir et à lire le mouvement d'accomplissement de gestes de pensée singuliers, qui tous impliquent, quand bien même le terme ne s'y énoncerait pas toujours explicitement, la manipulation ciblée de formats, selon des modalités qui conduisent non pas à l'ériger en valeur formelle mais à le présenter pragmatiquement en levier opérationnel et créateur.

Les contributions réunies dans cet ouvrage permettent ainsi d'envisager le format comme un concept analytique et critique propre d'un côté à rendre compte des conditions contemporaines de création, de pensée, d'action ou même de vie, et d'un autre côté susceptible de produire des expériences théoriques et pratiques inédites, qui inventent des dimensions, redéfinissent des usages de langages, de temps ou d'espaces, en créant des circulations et des relations canalisées généralement par des formats prédéterminés et plus ou moins standardisés.

Au fil des différents chapitres, nous sommes par exemple invités à défier la babélisation de l'art contemporain, à relever l'empreinte du chaos, à écouter la musique d'un disque endommagé, à mesurer le temps nécessaire pour partager une idée, à reconfigurer une cartographie à la scie, à mettre en contact l'art et la science à l'aide d'aiguilles à tricoter, à plonger au niveau -2 de la logique, à traduire une séquence

d'information en « équivalent-visage », à philosopher sur la barre d'outils, à envisager l'impact mondial d'un container, à mesurer les invariances d'échelle du réseau, à traverser le modèle cosmogonique de l'exposition, à filtrer les cadres institutionnels d'un rapport étatique, à « maquettiser » le monde... Qu'elles soient le fait de l'artiste, du philosophe, de l'historien, du sociologue, du logicien, du critique ou de l'écrivain, ces opérations du format ou *sur* ou encore *par* le format, semblent éclairer plus ou moins directement, comme en fond d'écran ou dans les nuances d'un écran de veille, la question de la mutation contemporaine des moyens de la transformation, en art et au-delà. Et de cette question même il nous est ici demandé : « voulez-vous enregistrer les modifications ? »

I. Echelles et représentations

Que font les formats ? Ils définissent des conditions d'expérience, des cadres de perception, des possibilités pratiques, des modes de connaissance, de représentation ou de construction du réel. Entrons au cœur de ce champ opératoire. Observons comment une maquette, par exemple, met en tension de façon paradigmatique les questions d'échelle d'une représentation. En quoi consiste précisément sa manière de jouer avec les dimensions ? Et que gagne-t-on à « maquettiser » le monde ? Une puissance plastique peut se révéler de même dans les manipulations d'un diagramme. Ou lorsque des pratiques artistiques et poétiques contemporaines font subir à des textes, des images ou autres documents certaines opérations pragmatiques de traduction, de remédiation, d'échantillonnage ou de calque, avant même de chercher l'expression d'une spécificité formelle.

